I.S.S.N. 0395-6601

TEXTES ET DOCUMENTS

POUR LA CLASSE

0

L'ORGUE

265. 25.6.81

L'ORGUE

Sommaire général

■ L'orgue
■■ Europe : Les échanges commerciaux

Dans ce dossier

■ **L'orgue** (Dossier réalisé par Myriam Richardot)

CE DOSSIER OCCUPE LES PAGES 1 A 8 ET 25 A 32 DE CE NUMERO

Approche pédagogique (pp. 2 et 31)

Étude (pp. 3, 7, 26, 27, 30)
– Les éléments de l'orgue
– Histoire de la facture
– Le répertoire et les musiciens
– La registration
– L'improvisation
– L'orgue, instrument de concert

Photographies (pp. 4, 5, 8, 25, 28, 29)

Croquis (p. 6)

Couverture : Cariatide et tuyaux de montre de l'orgue historique de Caudebec-en-Caux. Buffet de Coquerel, facteur Josseline (1542) – Lefebvre (1738). Remis en état par Haerpfer-Hermann (1972).

Les textes cités dans T.D.C. le sont à titre documentaire : les opinions qu'ils peuvent exprimer doivent être appréciées de ce point de vue.

Rédacteur en chef : Frédéric Bounoure. **Équipe de rédaction** : Jeanne Gauthier, Marie-Louise Haumont, Martine Marquet, Andrée Ould Aoudia, Huguette Pillant, Jeanne Saugues. **Mise en pages** : Geneviève Sentenac, Anne-Marie Majault. **Secrétariat** : Christiane Pédersen.

Prochain « Textes et Documents »

– A la rentrée : Numéro du 24 Sept. 1981

Pour nous écrire, pour s'abonner, voir l'avant-dernière page de couverture.

Intentions

« Pareille au tonnerre, cette voix de fer frappe l'oreille (...)
Le chant des tuyaux s'étend par toute la ville... »
Lettre du moine Wolftan à Elfège,
Évêque de Winchester,
cité par Perrot (J.).

La sonorité de l'orgue pénètre, envahit, s'impose – à l'image du vent ou de la mer. L'orgue, c'est l'instrument-roi, inaccessible, hiératique, subjugant les foules agenouillées. Il n'est pas l'hôte du foyer, ce n'est ni le piano des familles, ni le violon qu'un enfant transporte.

La haute et mystérieuse noblesse dont il a toujours été paré, lui vient sans doute de sa présence dans les églises et de sa vocation liturgique mais aussi de l'ésotérisme du vocabulaire spécialisé qui s'y attache. L'extraordinaire abondance de ce vocabulaire correspond à la complexité et à la richesse de l'instrument lui-même.

Chaque orgue a son histoire et sa personnalité, qui le classe souvent parmi les œuvres d'art. Il manifeste le talent – quelquefois le génie – de celui qui l'a conçu avec ses couleurs sonores particulières et son équilibre sonore toujours singulier. Étroitement lié à une civilisation, à un lieu, il témoigne d'une époque, d'une culture, d'un pays.

Cet aspect historique, les distances que prend l'orgue avec l'homme, ne l'empêchent pas de séduire nos contemporains ; des milliers d'auditeurs sont rassemblés chaque semaine à Notre-Dame pour entendre le concert dominical.

Les jeunes – amateurs ou futurs professionnels – doivent savoir que l'apprentissage de l'orgue est d'une difficulté et d'une exigence exceptionnelles. A ceux que tenteraient la facilité, il faut crier casse-cou et les mettre en garde contre les mirages proposés par l'orgue électronique et par les écoles qui l'enseignent. Elles abusent de la confiance des amateurs de musique et il convient de les traiter avec la plus extrême circonspection. Elles promettent, à des fins uniquement commerciales, un enseignement efficace et rapide : « Apprenez l'orgue en quatre semaines » ; « Devenez musiciens sans apprendre le solfège »... On ne saurait trop répéter qu'aucune technique ne s'acquiert par miracle : les sportifs en savent quelque chose. L'orgue, pas plus que le ski, ne s'apprend en quatre semaines, sauf à s'accommoder des chutes.

Documentation

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Parmi les nombreux ouvrages d'initiation généraux, les traités de facture d'orgue, les études historiques et les études régionales, citons :

– BEDOS DE CELLES (Dom François de). **L'Art du facteur d'orgues.** Paris, Laget, rééd. 1979-1980.
– CELLIER (Alex), BACHELIN (H.). **L'Orgue. Ses éléments, son histoire, son esthétique.** Paris, Delagrave, 1933.
– DUFOURCQ (N.). **L'Orgue.** Paris, P.U.F., 1964 (coll. « Que sais-je ? », n° 276).
– DUFOURCQ (N.). **La Musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain.** Paris, Floury, 1949.
– DUFOURCQ (N.). **Le Livre de l'orgue français, 1589-1789.** Paris, A. et J. Picard, 1969.
– GUILLOU (J.). **L'Orgue, souvenir et avenir.** Paris, Buchet-Chastel, 1978.
– MERSENNE (Père Marin). **Harmonie Universelle, 1636-39.** Paris, rééd. en fac-similé du C.N.R.S., 1963.

Les éléments de l'orgue

La console

Le musicien joue de l'orgue assis à la console, poste de commande de l'instrument. Perché à la tribune et souvent caché, on ne peut le voir de la nef. Mais lorsque la console forme un meuble indépendant, dans une salle de concert par exemple, il est possible de voir le musicien.

LES CLAVIERS

Le nombre des **claviers manuels** est variable : deux, trois, quatre ou cinq. Dans les orgues anciennes, les deux claviers inférieurs présentent la même étendue, soit 50 à 54 notes ; les deux claviers supérieurs se contentent parfois de 27 ou 32 touches. Dans les orgues modernes, ayant environ cent ans d'existence, tous les claviers ont 54 à 61 notes.

Si l'on dénombre les claviers en partant du bas, le premier porte le nom de « grand orgue », le second, dont les tuyaux sont parfois placés au bord de la tribune, s'appelle le positif. Ces claviers peuvent parfois se présenter dans un ordre inverse. Le troisième clavier est celui du récit, le quatrième porte le nom de clavier de bombarde car il est réservé aux sonorités éclatantes, tandis que le clavier d'écho, le cinquième, fait entendre des jeux raffinés.

Grâce aux accouplements, il est possible d'actionner les touches de plusieurs claviers à partir d'un seul. C'est une commodité pour l'organiste qui peut ainsi multiplier et varier ses plans sonores sans changer de clavier.

L'organiste, à la différence du pianiste, peut utiliser ses pieds qui se meuvent avec agilité en agissant soit de la pointe, soit du talon sur le **pédalier**, réplique exacte du clavier, à une autre échelle bien sûr, et avec de larges touches de bois. Ce **clavier-pédalier** comporte actuellement 27 à 32 notes. Il est possible d'accoupler les différents claviers au pédalier grâce aux « tirasses » qui sont en nombre égal à celui des claviers.

LE TIRAGE DES JEUX

A droite et à gauche des claviers ou encore au-dessus du dernier clavier, au fronton, sont disposés un grand nombre de dominos et de tirants improprement appelés « jeux ».

Mettre un jeu ou **tirer un jeu** consiste en effet à faire fonctionner un mécanisme qui permet de faire parler une rangée de tuyaux. A quelques exceptions près, il y a autant de séries de tuyaux qu'il y a de jeux à l'orgue, le nombre de tuyaux d'une série étant égal au nombre de touches des claviers. A l'aide de « tirants », souvent terminés par un bouton sur lequel est inscrit le nom du jeu (trompette ou bourdon par exemple), le musicien « appelle » le jeu et peut ainsi choisir ses sonorités suivant le morceau qu'il joue ou selon le caractère de telle ou telle partie d'une pièce. Quand le jeu est repoussé aucun son ne se produit lorsqu'on appuie sur les touches.

D'autres boutons à portée des mains mais aussi des pieds, les « combinaisons », permettent d'enregistrer à l'avance les sonorités dont le musicien a besoin en cours d'exécution.

Tuyaux et jeux

Quand l'orgue est protégé par un buffet, les tuyaux visibles « en montre » garnissent ce buffet. Mais il existe des milliers d'autres tuyaux disposés à l'intérieur de l'orgue sur les sommiers.

LEURS DIMENSIONS

Ces tuyaux offrent une grande diversité de taille, en hauteur, en largeur ou en diamètre ; on appelle diapason les mesures et dimensions de chaque tuyau. Suivant une très ancienne coutume, le calcul se fait en pieds, le pied représentant trente-trois centimètres.

Tel jeu est dit de seize pieds (on écrit 16') parce que le tuyau le plus grave mesure 16' de hauteur soit 5,28 m. Un jeu de 32' comportera pour l'*ut* le plus grave (*ut* 2) un tuyau de 10,40 m. Par contre les tuyaux les plus aigus peuvent atteindre 3/8 de pouce, soit un peu plus d'un centimètre.

L'ensemble donne un spectre sonore qui couvre 10 octaves (le piano n'a que sept octaves) et qui va de 16 à 16 400 périodes.

Si un tuyau est fermé par une calotte, il sonne à l'octave inférieure du tuyau ouvert de même dimension. Exemple : dans tel jeu bouché de 16 pieds, le tuyau le plus grave ne mesure pas 5,68 m, mais 2,64 m. Sur le bouton du tirant, à côté du nom du jeu, est inscrit un chiffre qui indique la hauteur du jeu dans l'échelle sonore soit 32', 16', 8', 4', 2', ou 1'.

Exemple : Bourdon 16', Montre 8', Prestant 4', Doublette 2', Piccolo 1'.

On note toujours la hauteur du tuyau joué par le premier *ut* des claviers manuels, lequel correspond au deuxième *ut* du piano. Ainsi, un jeu donnant un son correspondant à la hauteur réelle de la note indiquée est de huit pieds. Avec un 8', un 16' sonnera une octave plus bas, un 4' une octave plus haut en enfonçant les mêmes touches du clavier. Ce mélange donne au son une certaine richesse et il est possible d'ajouter aux jeux de huit pieds (8') de nombreux autres jeux. La connaissance des jeux et de leur association harmonieuse (les bons mélanges...) fait intervenir la notion de registration.

La différence de timbre entre les jeux provient essentiellement du mode de fonctionnement des tuyaux*.

LES PRINCIPAUX TUYAUX

Dans le **tuyau à bouche**, le vent entre par le pied en forme de cône, cône dont la partie large est soudée au corps du tuyau. A ce niveau est pratiquée une ouverture, la bouche, de faible hauteur, de forme rectangulaire et d'une largeur donnée, variable selon le caractère du jeu. A l'endroit de la soudure, à l'intérieur, se trouve une cloison que l'on nomme biseau. L'intervalle entre le biseau et la bouche se nomme « lumière ».

Par cette lumière, le vent amené dans le pied s'échappe en se brisant sur le tranchant de la partie supérieure de la bouche, ou lèvre supérieure, et engendre des vibrations.

Les vibrations dans le tuyau produisent un son dont la hauteur dépend de la longueur du corps, cette hauteur étant mesurée à partir de la bouche.

Le travail de l'harmoniste consiste à faire « parler » le tuyau de la façon la plus favorable en réglant exactement les distances entre les deux lèvres et le biseau afin de trouver les vibrations les plus riches et capables de provoquer le son le plus pur et le plus ample. Ce travail demande beaucoup de savoir et d'expérience et constitue la partie la plus évoluée et la plus raffinée du métier de facteur d'orgue.

Le tuyau à anche se compose : d'un pied conique dans lequel se trouve l'anche, d'un noyau, et d'un corps, nommé pavillon. L'anche elle-même est un conduit de métal fixe sur lequel est adaptée une lamelle dont l'extrémité inférieure est légèrement recourbée : la languette. L'air entrant par le pied du tuyau fait vibrer cette languette. Les vibrations sont amplifiées par le pavillon. Celui-ci, selon sa construction, peut aussi créer des différences de timbre. La rasette, mince tige métallique coudée à angle droit sur la languette, permet d'accorder le tuyau. En la descendant ou la montant, c'est-à-dire en raccourcissant ou en rallongeant la languette, on modifie la hauteur du son.

Sommiers et mécanique

Toute la tuyauterie de l'orgue repose sur des sommiers, sortes de grandes caisses de structure complexe qui reçoivent l'air nécessaire à faire parler les tuyaux. Pour un seul clavier, on dispose de deux sommiers sur lesquels les tuyaux progressent par tons entiers, le côté *ut* et le côté *ut* dièse.

Le sommier est d'abord composé de la « laye » où s'emmagasine l'air et où manœuvrent des soupapes actionnées par les touches des claviers. Quand celles-ci s'abaissent, elles laissent pénétrer l'air dans la gravure, long canal central correspondant à une note (croquis). Les gravures sont délimitées par une série de cloisons parallèles. Au-dessus des gravures est plaquée la table percée de trous correspondant aux rangées de tuyaux ou jeux, et aux notes. Cette table est surmontée d'un registre mobile qui coulisse comme un tiroir plat percé de trous et correspondant à un jeu. Le registre supporte la chape percée de trous identiques.

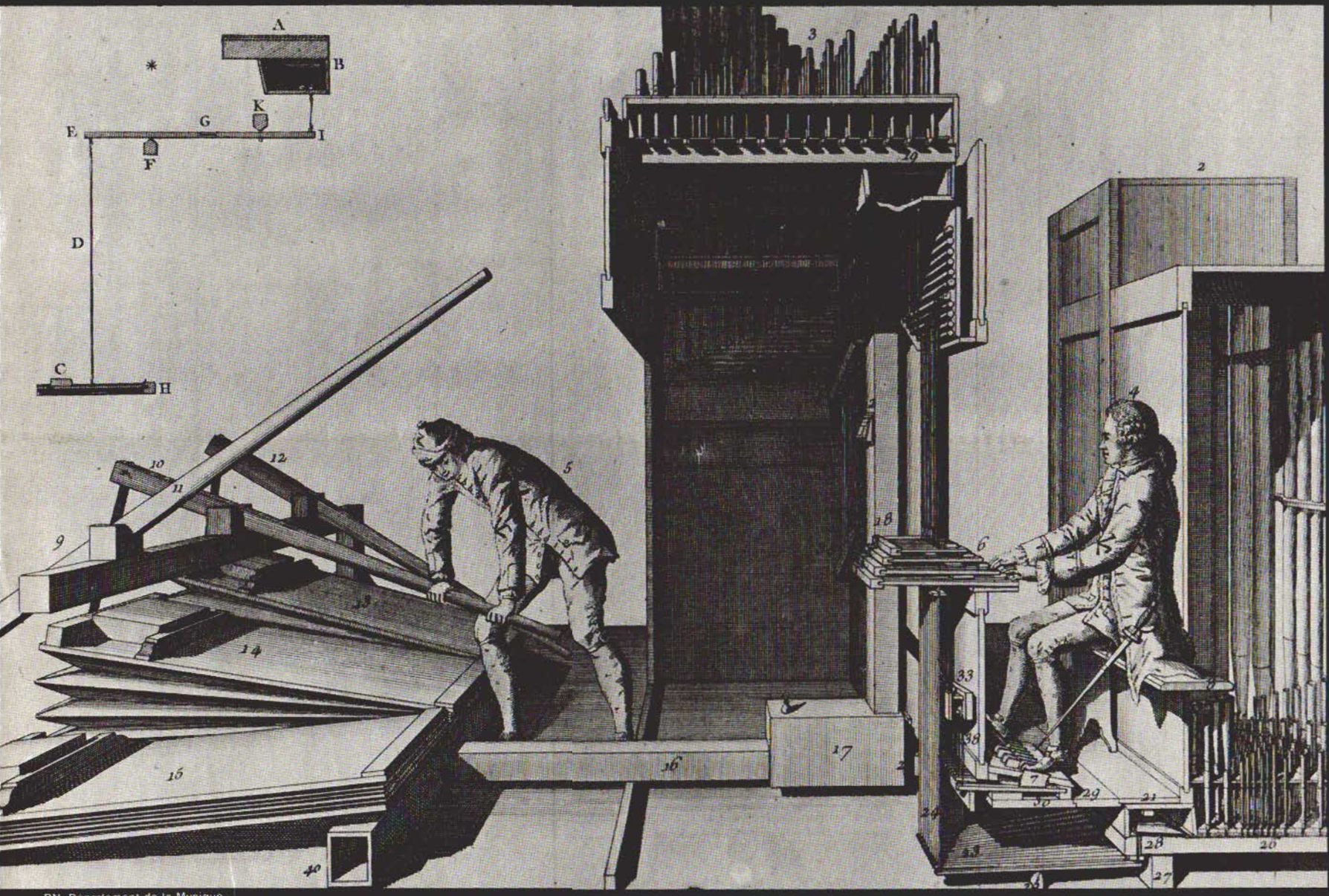
Pour faire parler les tuyaux, on abaisse les touches, mais on doit manœuvrer à l'avance le registre. Lorsque celui-ci est tiré, ses trous correspondent à ceux de la table et de la chape : l'air peut donc faire chanter le jeu choisi.

L'ABRÉGÉ

L'abrégé fait partie de la « traction », dans les orgues à transmission mécanique. Des soupapes aux claviers, ce mécanisme est composé de rouleaux horizontaux et de vergettes verticales permettant de relier les unes aux autres les diverses articulations. Il réduit la longueur existant entre le sommier et les claviers, en déplaçant latéralement le

Abbé Bin

Grand orgue de Saint-Maximin (Sainte-Baume). Facteur : Jean Esprit Isnard (1772-1774). Remis en état par Pierre Chéron à partir de 1954.
Le plus prestigieux témoin de la facture française du XVIII[e] siècle.



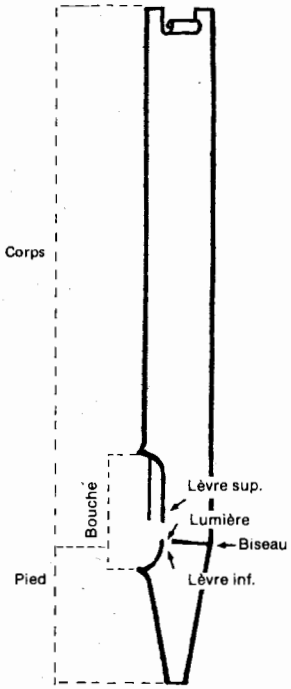
BN. Département de la Musique

Coupe d'un orgue avec celle de son positif. L'art du Facteur d'orgue, Dom Bedos de Celles, Paris, 1766. (Plan L II).

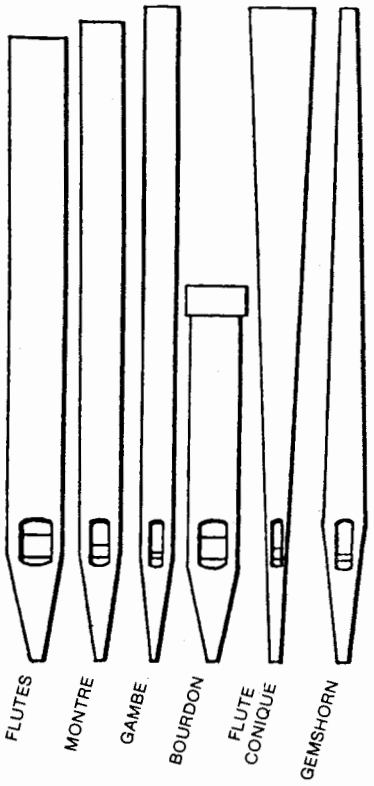
2 - moitié du positif
3 - le grand buffet
5 - le souffleur et la soufflerie (9)
10, 11, 12 - les bascules
13, 14, 15 - des soufflets
16 - porte-vent
19 - sommier du grand orgue
23 - les bascules du positif et les pilotes (24)
26, 27, 28 - sommier du positif
31 - vergettes du grand orgue
32 - les rouleaux de l'abrégé
38 - vergettes (pédales) équerres de la double échelle (33)

Vue schématique de tuyaux de diverses formes

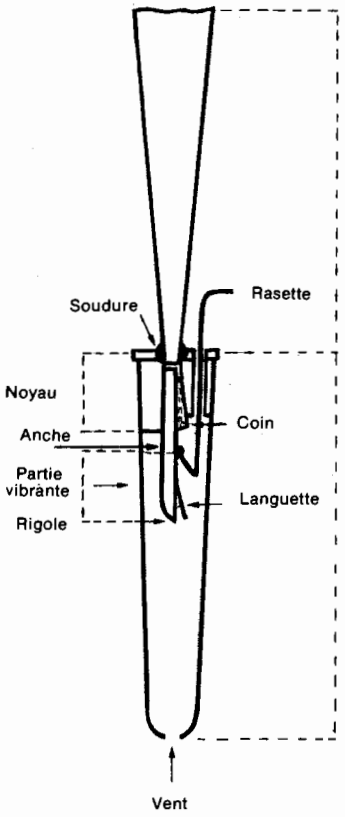
Tuyau à bouche



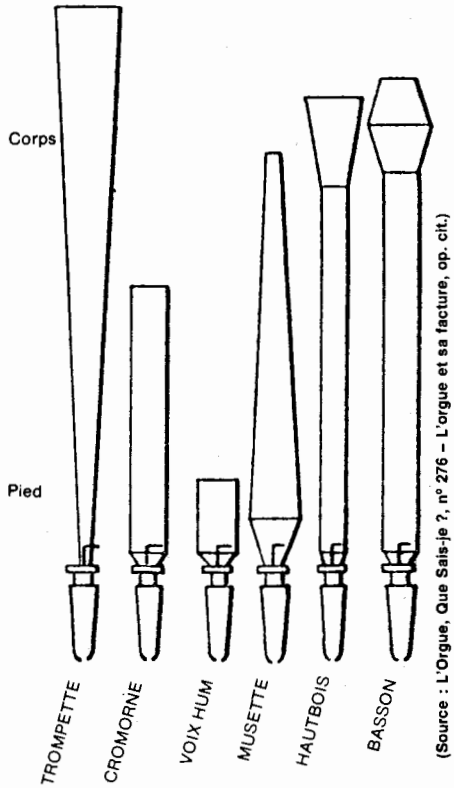
Série de tuyaux à bouche et leurs noms



Tuyau à anche



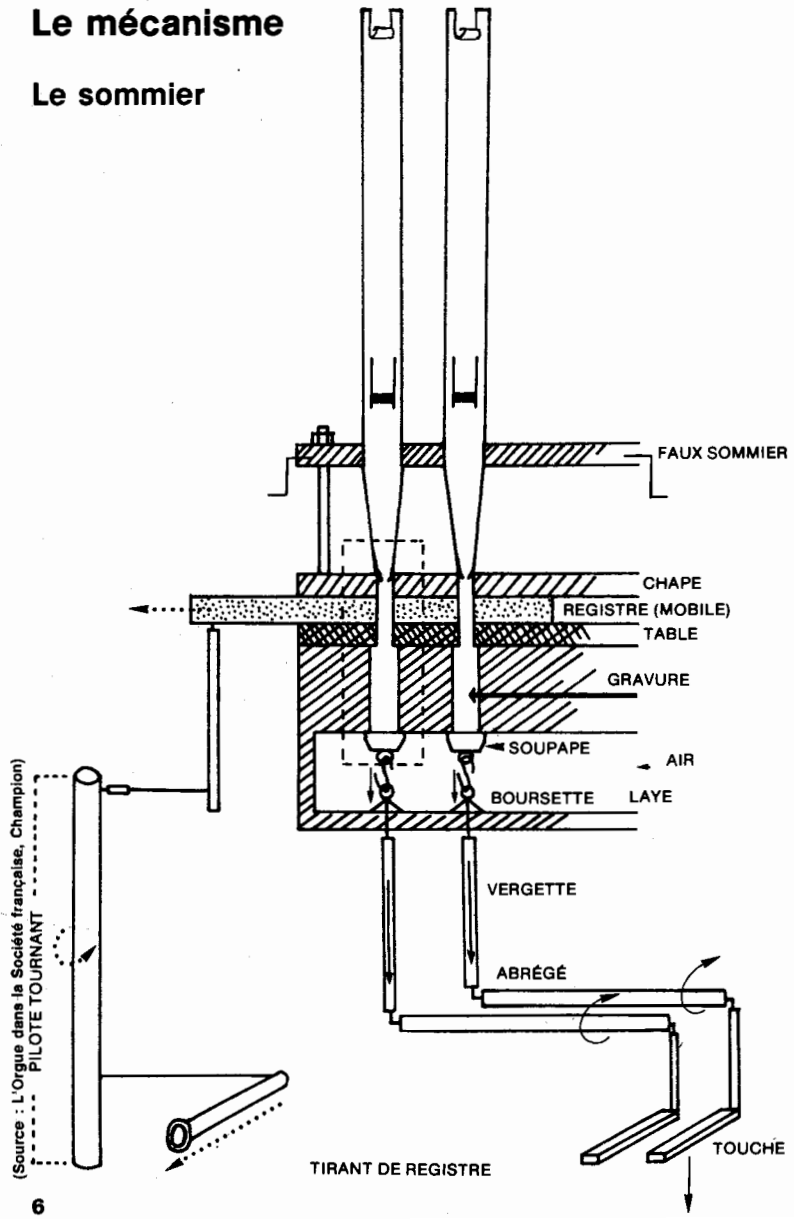
Série de tuyaux à anche et leurs noms



(Source : L'Orgue, Que Sais-je ?, n° 276 – L'orgue et sa facture, op. cit.)

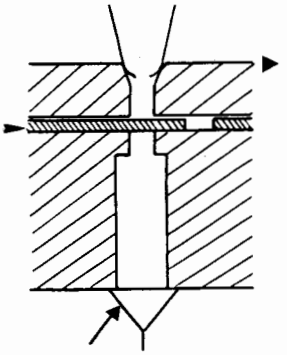
Le mécanisme

Le sommier

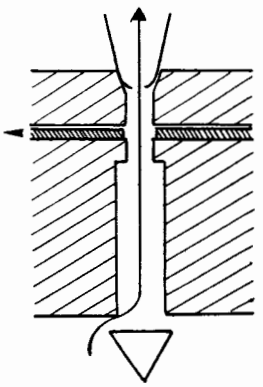


(Source : L'Orgue dans la Société française, Champion)

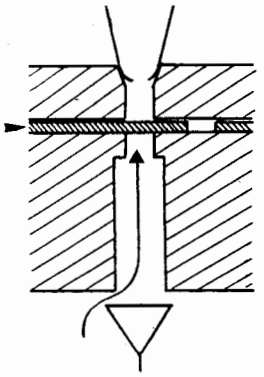
Ces quatre figures résument les différents cas se présentant lorsque soupape et registres fonctionnent.



Le vent de la flèche est arrêté par la soupape fermée.

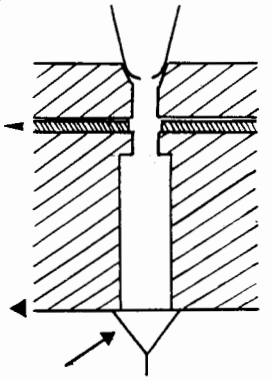


Soupape et registre ouverts, le vent atteint le pied du tuyau.



Le vent introduit par l'ouverture de la soupape est arrêté par le registre.

▼



Bien que le registre soit ouvert, le vent est toujours arrêté par la soupape fermée tel qu'il est représenté sur le croquis d'ensemble.

(Source : L'Orgue et sa facture, Évêché de Dijon, 1981)

mouvement d'enfoncement des touches du clavier. En effet, le clavier d'un orgue atteint au maximum une largeur de 78 cm et son action doit aboutir à la base des tuyaux posés sur des sommiers de plusieurs mètres de largeur. L'abrégé peut être parfois remplacé par un système pneumatique ou électrique.

LA VENTILATION

L'alimentation en air est assurée par un ventilateur électrique. Entre le ventilateur et les sommiers se situent les réservoirs qui emmagasinent l'air. Une pression d'air régulière et parfaitement mesurée est indispensable pour une bonne sonorité des tuyaux.

Les réservoirs sont aussi appelés régulateurs, car ce sont eux qui assurent la régularité et la précision de la pression d'air, grâce aux poids dont on les charge.

Dans les instruments de l'époque classique, la pression est basse. Elle doublera dans les orgues du XIX^{e} siècle. Aujourd'hui, la tendance est au retour à la basse pression, pour des raisons d'esthétique sonore.

Histoire de la facture

Les origines, le Moyen Age

Né de la science grecque (DOCUMENT 1), l'orgue hydraulique ne cède la place à l'orgue pneumatique que vers le XII^{e} s. (DOCUMENT 2).

L'orgue portatif voit son épanouissement au XIV^{e} s., parallèlement à l'orgue positif (DOCUMENT 3), mais le premier orgue d'église apparaît un peu avant l'an mille à Winchester. En 1130, on signale celui de l'abbaye de Fécamp.

La tessiture habituelle de l'orgue médiéval, avec un seul clavier, est d'une octave pour les petits instruments, de deux ou trois octaves pour les grands.

Les gammes utilisées sont diatoniques. C'est seulement au XIV^{e} siècle que le clavier devient chromatique.

Les premiers sommiers à soupapes sont construits et grâce à l'invention d'un système à coulisse, il est possible d'isoler un rang de tuyaux et de faire parler un seul jeu à la fois. Le vieil orgue d'Halberstadt au XIV^{e} siècle n'a pas de registres, mais possède quatre claviers et une pédale de douze notes. L'un des claviers a pour jeu un principal de 31 pieds.

D'une manière générale, l'orgue gothique est pourvu d'un grand plein-jeu. Il peut avoir jusqu'à deux mille tuyaux (Amiens, Reims) et trois claviers, grand orgue, positif et récit, sans oublier le pédalier. Le vent est fourni par des soufflets qui se manœuvrent soit avec les mains, soit avec les pieds ; du fait de l'absence de dispositif compensateur, les facteurs sont amenés à multiplier le nombre des soufflets générateurs pour obtenir un vent suffisamment régulier.

L'orgue Renaissance

A la période précédente, l'orgue était surtout un instrument axé sur la synthèse sonore des pleins jeux ; à partir du XVI^{e} siècle, on s'oriente vers un instrument analytique aux possibilités sonores variées.

Les jeux bouchés, du type bourdon sont inventés ; à côté des mixtures apparaissent les mutations ainsi que les jeux de hautbois, bombarde et clairon.

L'instrument de la Renaissance dans toute l'Europe est un terrain d'expérience qui accueille les sonorités les plus nouvelles et un type d'orgue national se crée.

L'orgue flamand germanique se caractérise par un pédalier riche en jeux d'anches et en mutations : très maniable, il connaît le 16 pieds. Par comparaison, le pédalier en France a moins de ressources.

L'orgue italien sans positif correspond à un grand plein-jeu dont les rangs sont non pas groupés sur un même registre mais séparés, chacun faisant entendre une harmonique du son fondamental. L'ensemble constitue le « ripieno » – quelques chevilles touchées au pied permettent de faire parler les notes graves de l'unique clavier manuel.

L'orgue espagnol, riche d'un immense plein-jeu avec registres séparés, n'a pas de pédalier avec des jeux indépendants.

En France, les facteurs du Nord, de la Normandie, de Paris et des Pays de Loire, construisent de magnifiques instuments. Citons l'orgue de Saint-Maclou à Rouen et l'orgue de Caudebec-en-Caux.

L'orgue classique des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles

A partir de la fin du XVI^{e} siècle, l'orgue atteint un moment d'équilibre exceptionnel. L'instrument acquiert un quatrième clavier : celui de l'écho appelé clavier court comme le récit, car il ne comporte que 27 à 32 notes. Il semblerait que le premier clavier d'écho fût celui de Saint-Eustache. Jean Lescecq demandait en 1604 un petit cornet pour répondre à celui du grand orgue. Les principaux, au grand orgue et au positif sont, certes, des jeux solistes, mais ils visent d'abord à constituer le grand plein-jeu, groupant les fonds 16, 8, 4 et 2 pieds et les fournitures et cymbales. Tout le scintillement de l'orgue est donné par les jeux de fournitures et les cymbales qui alignent jusqu'à 16 rangs de tuyaux.

Le cornet comprend 5 rangs (cornet V) et dès le début du XVII^{e} siècle, l'harmonique 5 du son fondamental, la tierce, entre dans la composition du cornet français.

Grâce au talent des facteurs Thierry, Clicquot, les instruments sont pourvus, dans une bonne proportion, des « principaux », de « bourdons » et de jeux d'anches. Leur répartition astucieuse aux différents claviers, assure l'équilibre harmonieux de l'ensemble.

L'étendue du pédalier français, ou très courte (12, 24 ou 29 notes), ou très grande (41 notes à Paris, église Saint-Laurent, par Ducastel) ne peut rivaliser avec le pédalier allemand, qui comprend jusqu'à 30 notes et commande une quinzaine de jeux. Des facteurs comme Arp, ou Schnitger préfèrent les sonorités des jeux de fond et les anches douces.

Les types nationaux s'accusent ; en Alsace, André Silbermann, davantage influencé par la facture française, réalise les instruments de Marmoutier et d'Ebermünster, tandis que Jean-André Silbermann, son fils, réalise, à partir de 1745, une synthèse des deux esthétiques, française et allemande.

L'orgue au XIX^{e} siècle

Depuis la mort de François-Henri Clicquot, survenue le 24 mai 1790, la facture d'orgue ne connaît aucune évolution particulière. Cependant, des instruments construits en Lorraine, à Saint-Nicolas-de-Port par Cuvillier en 1848, ou à Beauvais en 1827 par Hamel, prouvent que la facture est florissante en province. L'Alsace, notamment, grâce à la présence de certains facteurs : Stiehr, Callinet, Zeiger, témoigne d'une vitalité incroyable. A Paris, les successeurs de Clicquot, les Dallery, père et fils, construisent l'orgue de la Sorbonne vers 1825.

L'orgue bénéficie des progrès techniques réalisés au XIX^{e} siècle avec l'utilisation des systèmes pneumatiques.

Le nombre des jeux augmente et le clavier s'agrandit, il atteindra parfois jusqu'à cinq octaves à la fin du siècle.

Le grand facteur d'orgue est alors Cavaillé-Coll (1811-1899). Il crée un type d'orgue et cinq cents instruments voient le jour en France et dans les pays du nord de l'Europe. L'orgue de Notre-Dame de Lorette, à Paris, est construit en 1839 et l'orgue de l'abbaye de Saint-Denis voit le jour entre 1837 et 1841. Parmi les jeux de fond de l'orgue Cavaillé-Coll, prennent place les diapasons, les gambes, les salicionaux, ainsi que les flûtes harmoniques, imitant les instruments à cordes de l'orchestre. Par contre, les jeux de mutation et les mixtures tendent à disparaître ; les jeux d'anches deviennent plus durs et plus éclatants, du fait de souffleries à forte pression. La voix humaine prend place au récit expressif ainsi que la voix céleste, la première de deux rangs à Paris étant installée à l'orgue de la Madeleine en 1846.

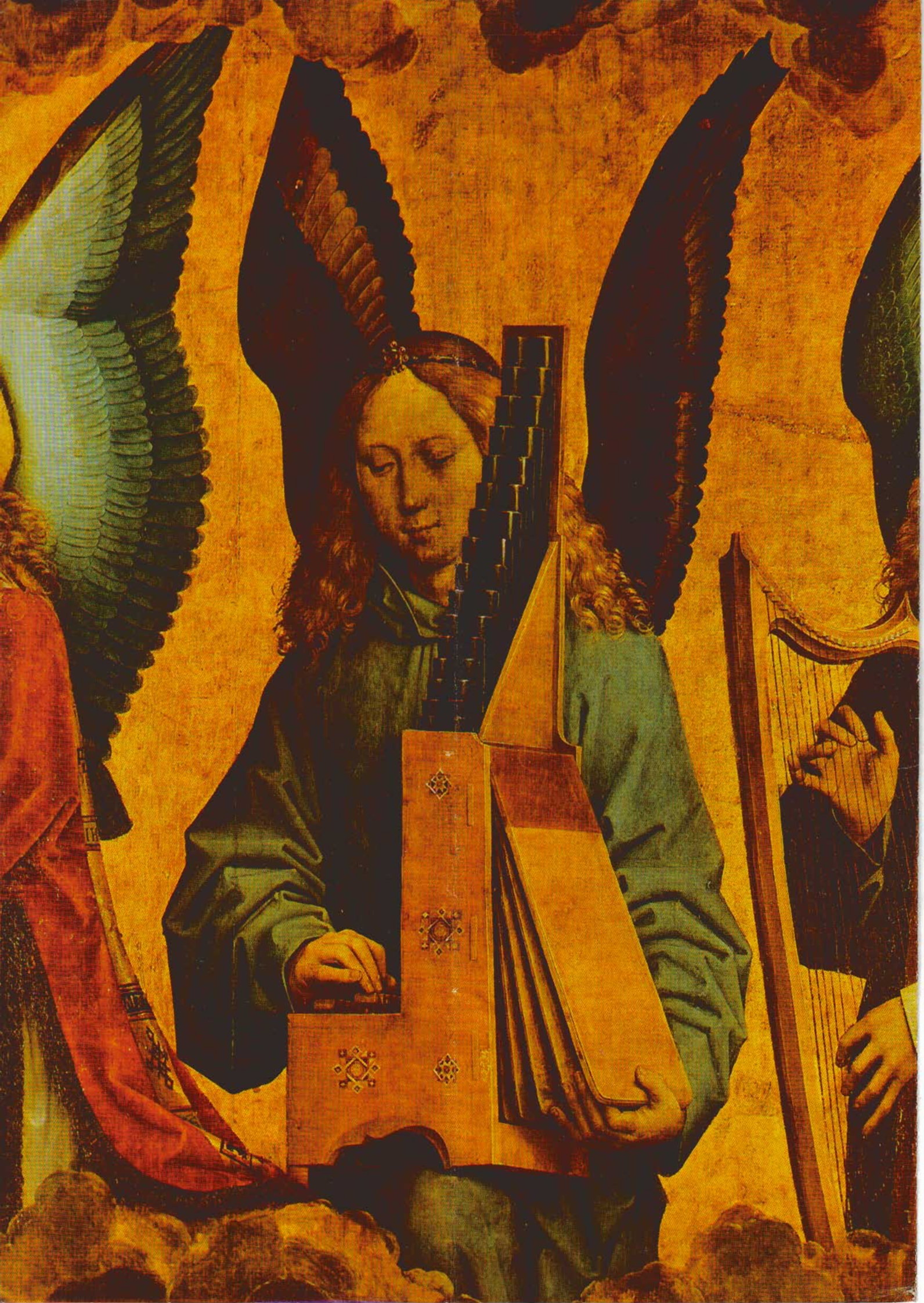
Ainsi, sur le plan esthétique, l'orgue s'adapte aux exigences musicales de son temps. Il perd les caractéristiques d'un instrument avec des « jeux à plusieurs rangs » et devient parallèlement au grand orchestre symphonique, un instrument romantique et symphonique d'une couleur sonore toujours nouvelle.

L'orgue au XX^{e} siècle

Au début du siècle, un changement s'opère et un mouvement favorable à la musique ancienne se fait jour. Le mouvement néo-classique prend naissance avec la collaboration des facteurs, des musiciens, des musicologues, des éditions musicales et de différentes sociétés.

F.-A. Guilmant et A. Pirro publient les « Archives des maîtres de l'orgue » ; dix volumes consacrés aux artistes français des XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles.

Pendant plus de trente ans, le facteur V. Gonzalès, l'organiste A. Marchal (décédé le 27 août 1980) et le musicologue N. Dufourcq font équipe et fournissent un travail considérable pour faire connaître le répertoire classique. V. Gonzalès comprend la nécessité de rétablir à la console les jeux de muta-



Memling (Hans) (1435-1495). Triptyque : Christ entouré d'anges musiciens, détail du volet droit. Musée d'Anvers.

Joueur d'orgue portatif.

◂

Eyck (Hubert et Jean Van). (Vers 1366-1426 et 1385-1441). Polyptyque de l'Agneau mystique, détail de la partie supérieure du panneau de droite : les anges musiciens. Gand, cathédrale Saint Bavon.

Joueur d'orgue positif.

Giraudon

Giraudon

Document 1

Les origines de l'orgue dans l'antiquité gréco-romaine

«L'invention de l'orgue est, en réalité, le fruit de la science grecque. Elle se situe à la période hellénistique, dans ce milieu savant de chercheurs. (...)

Athénée n'est pas seul à attribuer l'invention de l'instrument à Ktésibios. Vitruve semble considérer le fait comme notoire et indiscuté de son temps. (...)

L'instrument ne comporte qu'une seule rangée de tuyaux. Chaque touche, en forme d'équerre double, commande une glissière trouée, analogue à nos registres d'aujourd'hui. Quand la touche est abaissée, le trou de la glissière se place exactement en face du pied du tuyau correspondant et de l'ouverture inférieure du tiroir, le vent sous pression se précipite alors dans le tuyau qu'il fait sonner. (...)

L'orgue hydraulique de Ktésibios, disposant en abondance d'air fortement comprimé, était certainement capable de produire des sons passablement tonitruants. (...)

L'orgue hydraulique est admis à concourir aux jeux musicaux de Delphes. »

J. PERROT

« L'Orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIII[e] s. »
(A. et J. Picard, 1965)

Document 2

L'orgue pneumatique

La soufflerie hydraulique a subsisté très longtemps ; on la trouve encore aux VII[e] et VIII[e] siècles. C'est sans doute au XIII[e] siècle que l'hydraule cède totalement la place à l'orgue pneumatique.

« Rien n'empêche de remplacer les pompes [de l'orgue hydraulique] par des soufflets sufisamment résistants ; l'orgue pneumatique existait probablement déjà aux premières années de l'Empire. Aux sonorités modestes, il est affecté non plus à l'amphithéâtre, mais aux demeures des particuliers. Les soufflets s'adaptent directement dans le sommier et le fonctionnement de l'instrument se comprend aussi aisément que celui d'une cornemuse. On sait qu'un petit orgue de ce genre est parvenu jusqu'à nous : c'est celui d'Aquincum » [trouvé en Hongrie].

J. PERROT (op. cit.)

Document 3

L'orgue portatif et l'orgue positif

● « Ces orgues qui sonnent avec d'autres instruments dans les fêtes publiques sont vraisemblablement de petits « portatifs » ; car cette variété d'orgue qu'on porte avec soi et que connaissaient probablement les Byzantins, sinon les Romains du Bas-Empire, fait son apparition en Europe. Quoique aucun texte ne les désigne expressément, l'iconographie les signale dès le X[e] siècle (Psautier de Stuttgart). (...) L'instrument, tout à fait analogue à ceux que produira si abondamment le XIV[e] siècle, comporte deux rangées de sept tuyaux, limitées par des piliers latéraux sculptés. (...)

L'orgue portatif du XIII[e] siècle apparaît fréquemment dans les enluminures de manuscrits, les chapiteaux et les vitraux. La main droite de l'organiste joue sur le clavier tandis que la gauche actionne le soufflet.

L'orgue portatif a connu, au Moyen Age, une très grande popularité, il est de toutes les fêtes civiles.

L'instrument joue aussi dans l'intimité des grands, dans un concert donné pendant un repas. »

J. PERROT (op. cit.)

● « Le **portatif**, qui se met en bandoulière et que le joueur fournit lui-même de vent, accompagne les processions. C'est un des attributs que l'on voit le plus souvent aux mains des anges qui, dans les retables et les miniatures, se tiennent aux pieds de figures sacrées.

L'orgue **positif** convient à l'enseignement de la musique dans les écoles capitulaires et dans les cloîtres. C'est alors un petit buffet qu'on peut poser sur une table. L'invention des soufflets à main, à la fin du XIII[e] siècle, a permis de construire cet instrument dont le médiocre format se prête aux voyages. On peut le transporter sur un chariot, et même à dos d'homme. »

Y. ROKSETH

« La Musique d'orgue au XV[e] siècle et au début du XVI[e] siècle »
(E. Droz, 1930)

Lexique

– **Accouplement** : possibilité d'actionner les touches de plusieurs claviers à la fois à partir d'un seul. De cette manière, on peut faire entendre les jeux du positif sur le grand-orgue, ceux du récit sur le grand-orgue ou sur le positif, enfin de mettre les deux accouplements (Positif/G.O., Récit/G.O.) et jouer sur le grand-orgue.

– **Boîte expressive** : boîte enfermant les tuyaux d'un clavier, le Récit. Sur ses côtés existent des jalousies verticales ou horizontales dont l'ouverture et la fermeture permettent de produire des effets de crescendo et de decrescendo.

– **Diapason des jeux** : en facture d'orgue, c'est le rapport existant entre le diamètre et la hauteur du tuyau en fonction du son donné. Cette appellation s'applique aux jeux à bouche.

– **Orage** : en actionnant une pédale, on obtient un effet assez monstrueux qui résulte de l'enfoncement simultané des notes graves du pédalier. Certains instruments en étaient pourvus au XIX[e] siècle. L'orage est donc une forme primitive des « clusters » contemporains.

– **Jeu** : un jeu est constitué par un ensemble de tuyaux de même timbre, dont l'alimentation en air est commandée par un registre. Pour chaque jeu correspond une ou plusieurs séries de tuyaux. Par exemple, au jeu de Bourdon correspond un tuyau par touche, au cornet V correspondent cinq tuyaux par touche. Chaque jeu apporte à l'orgue sa couleur sonore propre et le jugement qu'on porte sur un instrument dépend essentiellement du nombre, de la qualité et de la complémentarité de ses jeux.

– **Registre** : on nomme « registre » une large planche mobile, coulissant entre la chape et la table, percée de trous, qui se situe dans la partie supérieure du sommier. Commandé par le bouton de registre, il met un jeu à la disposition de l'organiste, en permettant le passage de l'air du sommier aux tuyaux. Repoussé, le registre, dont les trous ne correspondent plus à ceux des autres éléments du sommier, bloque le passage de l'air si bien que les tuyaux ne parlent plus.

– **Console** : c'est le poste de commande de l'orgue. En effet, la console porte les claviers, les registres de jeux, les tirasses et les accouplements. Elle est intégrée au buffet (c'est la console « en fenêtre » dans les orgues anciennes) ou séparée du reste du buffet. La console mobile existe depuis le XIX[e] siècle.

– **Plain-chant** (ou chant grégorien) : ensemble des mélodies liturgiques en langue latine de l'Église Catholique telles qu'elles sont chantées depuis le haut Moyen Age. Cette musique est monodique et ne comporte pas d'accompagnement instrumental.

– **Polyphonie** : la polyphonie est l'émission simultanée de plusieurs sons de hauteurs différentes. Mais dans le vocabulaire musical courant, ce terme ne s'applique qu'à la superposition de plusieurs lignes mélodiques traitées selon les règles du contrepoint.

– **Sons harmoniques** : dans tout son musical, l'analyse montre qu'en plus du son fondamental, plusieurs autres sons se font entendre simultanément qui le complètent en quelque sorte. La richesse d'un timbre dépend de l'abondance et de l'intensité des sons harmoniques.

– **Tirasse** : ensemble des éléments qui permettent d'accoupler des claviers manuels sur le pédalier afin de compléter les jeux de la pédale par ceux des claviers.

– **Traction** : ensemble du mécanisme qui relie les touches du clavier aux soupapes par lesquelles l'air parvient aux gravures et aux tuyaux. Elle peut être mécanique, pneumatique ou électro-pneumatique.

– **Jeu de tierce** : formé des mutations avec quinte et tierce, il est indispensable pour le composer de mettre les jeux suivants : 8', 4', nasard, 2' et tierce. Sur le jeu de tierce, sont joués les récits en taille de N. De Grigny, et des musiciens français des XVII[e]-XVIII[e] siècles. Sa sonorité s'apparente à celle du cornet V.

tions, devenus indispensables et réalise une synthèse harmonieuse entre l'instrument classique (claviers du grand orgue et du Positif) et l'instrument romantique (grand récit expressif de 16 pieds).

Il multiplie les commandes à la console indépendante. Sur l'orgue mécanique, il adapte le système pneumatique au tirage des registres et introduit les combinaisons, en application du système américain.

Aujourd'hui, grâce au combinateur électronique, on peut obtenir la mémorisation d'un grand nombre de combinaisons. C'est ainsi que la manufacture Gonzalez, actuellement dirigée par Georges Danion, a mis au point un combinateur prévoyant l'enregistrement de plus de 200 combinaisons.

Même avec les perfectionnements qui lui ont été apportés, l'orgue néo-classique, sur lequel il est possible de jouer la musique de toutes les époques et de tous les styles, ne satisfait pas la totalité des organistes et des facteurs, sur le plan de l'esthétique sonore. Depuis quelques décennies, on cherche à retrouver les instruments tels qu'ils ont été conçus à leur époque et à conserver les instruments anciens dont on connaît l'histoire et les particularités.

A titre d'exemple : on restaure « à l'identique » l'orgue de Houdan, construit par L.A. Cliquot (1733) et, à Paris, l'orgue de Saint-Gervais (1768).

L'orgue Cavaillé-Coll de la cathédrale d'Orléans est restauré sans aucune modification, selon l'esthétique de son auteur.

On assiste actuellement à un mouvement en faveur des orgues mécaniques. Parmi les facteurs spécialistes de ce mode de traction, citons A. Kern (orgue de Saint-Séverin et des Blancs-Manteaux à Paris), Kœnig père et fils, Th. Haerpfer (orgue de Saint-Germain-des-Prés à Paris et de la basilique de Saint-Quentin), Müller (orgue du studio 103 à la maison de Radio-France) ainsi que G. Danion-Gonzales (orgues de Meaux, Pontoise, Beauvais). Il y a beaucoup d'autres facteurs travaillant seuls ou avec un ou deux compagnons qui ont eu l'occasion de réaliser des travaux remarquables.

Le répertoire

Dès le XI^e siècle, à l'église, l'orgue alterne avec les voix dans les « versets », et le chant grégorien est la principale source d'inspiration. L'organiste intervient pour suppléer aux voix dans les messes, les magnificats, les hymnes et les motets.

Au XIV^e siècle apparaissent des « transcriptions » de pièces vocales brodées en « figurations variées » par les virtuoses du clavier.

Les publications de Pierre Attaignant, en 1531 à Paris, font connaître la musique des compositeurs français.

Au XVII^e siècle, des formes musicales nouvelles inaugurées à la période précédente et qui n'ont plus rien à voir avec la musique vocale, inspirent les compositeurs.

Les « toccate » pour le clavier, désignent généralement des pièces brillantes avec des formules de virtuosité ; plus austères les « ricercare » et les « canzone » à plusieurs voix, avec des imitations, annoncent la fugue.

Le choral allemand inspire les musiciens (Pachelbel, Buxtehude) et favorise la composition de nombreux « livres d'orgue ». Comme dans la suite de clavecin, les morceaux se succèdent : duo, trio, dialogue, basse, récit. Un jeu soliste : le cromorne, le cornet, le jeu de tierce, la voix humaine ou la trompette, a pour rôle de mettre en valeur la mélodie.

Les deux messes de F. Couperin et le livre d'orgue de Nicolas de Grigny résument bien, à la fin du XVII^e siècle, une manière d'écrire et de registrer la musique d'orgue en France.

La musique d'orgue **au XVIII^e siècle** pourrait se référer au seul nom de Bach, tant ce compositeur a créé en quelques années « une littérature d'une richesse et d'une perfection telles qu'aucun instrument, probablement n'en a connue de plus achevée ni de plus diverse ».

Il continue ses ancêtres et, dans la même tradition qu'eux, écrit principalement chorals et partitas (variations de choral), toccatas et fugues, fantaisies et fugues, sonates en trio, une grande passacaille et fugue mais « en amplifiant et en poussant jusqu'à leur extrême puissance un langage et un style ».

La musique d'orgue française vit sur « son propre fonds » et les pièces de A. Raison, L. Marchand, J.-F. Dandrieu ; L.N. Clérambault et L.C. Daquin sont écrites dans le style de leurs prédécesseurs. Les thèmes populaires, notamment les Noëls, inspirent aux musiciens des morceaux avec de nombreuses variations souvent très brillantes mais aux effets parfois faciles: D'ailleurs, le goût de l'époque s'oriente de plus en plus vers une musique descriptive. C. Balbastre est bien représentatif du déclin de la musique d'orgue en France à la fin de ce siècle.

Au début du XIX^e siècle, la France voit le développement prodigieux de l'orgue en tant qu'instrument. La musique d'orgue, elle, se trouve en évidente décadence. Les organistes exercent spontanément leur talent d'improvisation.

Le plus grand des compositeurs est indiscutablement César Franck. Il écrit la musique qu'appelle l'orgue transformé par Cavaillé-Coll : « Depuis Bach on n'avait vu un style aussi élevé, ni aussi ample ».

La « Pièce symphonique », d'un seul tenant dure vingt-cinq minutes. Parmi toutes ses autres œuvres, les trois chorals, d'une forme inusitée tiennent tout à la fois du prélude, de la variation et de la symphonie.

A l'étranger, Félix Mendelssohn découvre de bonne heure la musique de J.-S. Bach et la fait exécuter alors qu'elle est oubliée en Allemagne et inconnue partout ailleurs. Il écrit des sonates qui condensent toutes les formes jadis cultivées par J.-S. Bach mais il les traite avec une fantaisie romantique.

Les lettres du nom de Bach, avec leur correspondance musicale (B = si bémol, A = la, C = do, H = si) inspirent à Robert Schumann 6 fugues et à Franz Liszt un prélude et fugue. Liszt écrit également des Variations sur Weinen, Klagen et une fantaisie et fugue sur un choral.

Johannes Brahms est l'auteur de fugues et de onze préludes de choral admirables.

A la fin du XIX^e siècle et **au début du XX^e siècle**, des personnalités enrichissent le répertoire en France. Ch.-M. Widor, avec ses dix symphonies, est ce musicien « qui a si bien compris ce que devait exprimer l'orgue du XIX^e siècle avec ses nouvelles ressources symphoniques ».

Charles Tournemire, un des derniers disciples de César Franck, est probablement un des premiers qui aient écrit les œuvres les plus marquantes avec « L'Orgue mystique ».

Louis Vierne reste attaché à la formule de l'orgue symphonique avec ses six symphonies, ainsi que les « 24 pièces de fantaisie » et le « Tryptique ».

Au XX^e siècle, J. Alain, mort prématurément à l'âge de 29 ans compose les « Litanies », les « Variations sur un thème de Jannequin », le « Jardin suspendu », les Chorals, l'Aria et les trois « Danses ». Toutes ces pièces sont marquées d'une étrange poésie, haute en fantaisie et en couleurs.

Olivier Messiaen va encore plus loin dans la création d'un langage personnel et ses partitions sont toutes imprégnées de cette originalité puissante.

Parmi les « virtuoses de grandes tournées en Europe et aux États-Unis », on voit J. Bonnet qui compose trois recueils de pièces d'orgue et Marcel Dupré, auteur de « Symphonies-Passion », « Cortège et Litanies », de préludes et de fugues.

A. Barié, A. Marchal comptent parmi les virtuoses et improvisateurs les plus admirés, ainsi que L. Fleury, M. Duruflé (organiste à Saint-Étienne-du-Mont), G. Litaize (à Saint-François Xavier), J. Langlais (à Sainte-Clotilde), J.-J. Grünenwald (à Saint-Sulpice) tous auteurs d'admirables pages. Une autre génération de musiciens et de musiciennes sert le monde de l'orgue : Pierre Cochereau, J. Guillou, A. Reboulot, G. Robert, Marie-Claire Alain et Odile Pierre.

D'autres merveilleux interprètes, à Paris ou en province, favorisent la connaissance du répertoire de l'orgue : Michel Chapuis, A. Isoir, L. Thiry, F. Chapelet.

Les œuvres composées pendant les quinze dernières années, signés J. Charpentier, J. Guillou, X. Darasse, J.-P. Legay font appel à des effets particuliers.

La complexité d'écriture de certaines de ces partitions est telle, qu'elle réclame souvent la présence d'un second organiste.

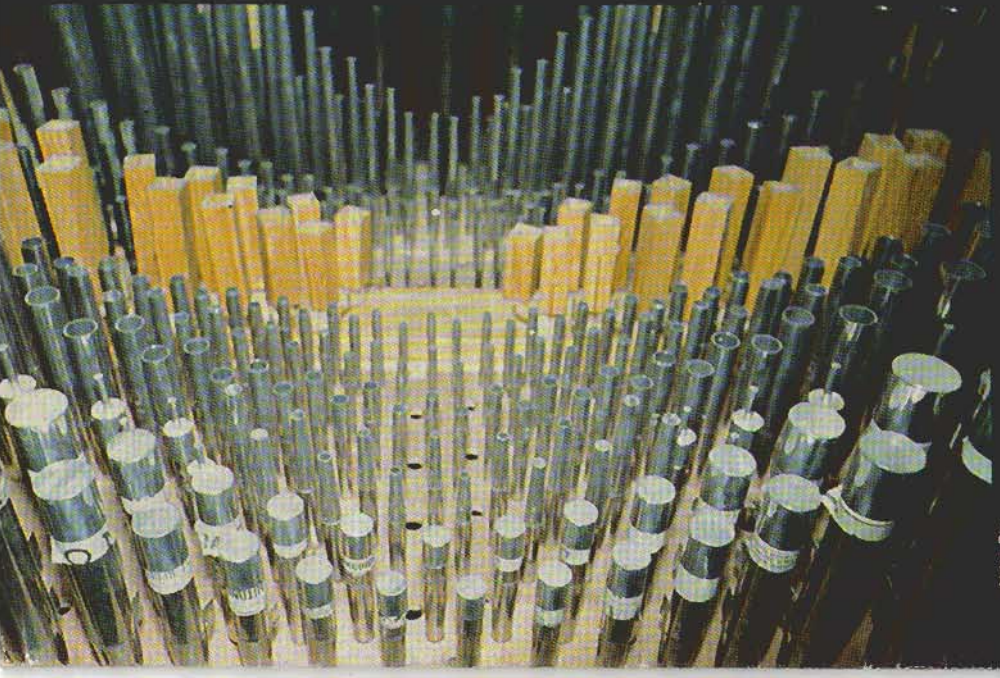
La registration

L'art de la « registration » consiste à utiliser rationnellement et artistiquement l'extraordinaire variété des timbres d'un orgue.

Il faut pour cela avoir une connaissance parfaite de l'instrument utilisé par les maîtres de l'orgue à une époque déterminée. Comme la musique, la facture est en perpétuelle évolution et chaque pays, en outre, la marque de son caractère particulier. Le problème de la registration consistera à adapter l'œuvre d'une école, d'une époque donnée, à l'instrument dont on va se servir.

M. Chapuis

Tuyauterie de grand orgue : à l'avant-plan les clairons, derrière, les trompettes, à l'arrière-plan les tuyaux bouchés du bourdon 8' et du bourdon 16' ; entre ces deux plans on distingue quatre rangs de fournitures et doublette ; en haut de la photo, à gauche, dessus de cornet cinq rangs.

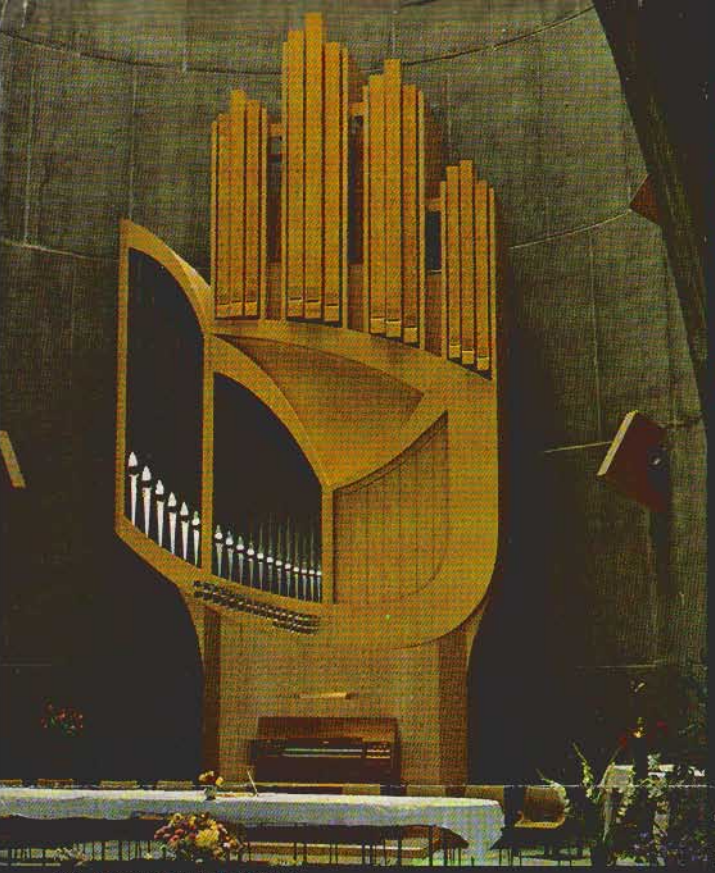


Abbé Bin

Tuyauterie d'un petit orgue. Côté Ut et Ut dièse

Abbé Bin

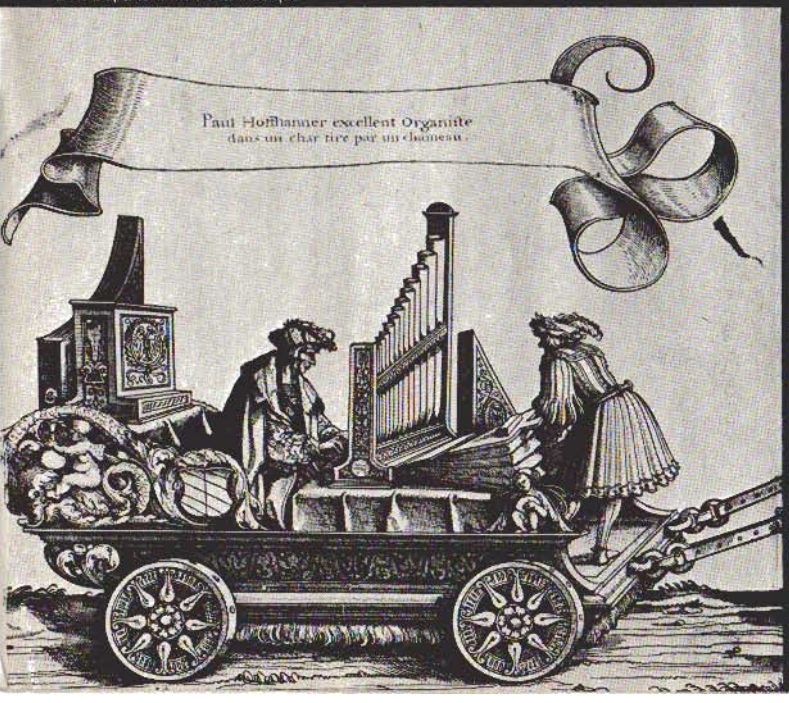
Console « en fenêtre » d'un grand orgue : claviers et tirants de jeux ; pédalier et boîte expressive, tirasses, accouplements, etc.



Abbe Bin

B.N. Département de la Musique

L'orgue « La main de Dieu » (Alpe-d'Huez), facteur : Detles Kleuker, architecture : J. Marol.



Abbe Bin

Orgue positif du château de Bartenstein (Allemagne).

Sur cette gravure du « Triomphe de Maximilien », H. Burgkmair a représenté, devant un orgue positif, Paul Hofharmer (1452-1537) célèbre organiste de la chapelle de l'empereur.

Chaque école a produit des chefs d'œuvre. Ceux-ci ne sont bien rendus que sur l'instrument les ayant inspirés mais, la plupart du temps, il faudra savoir renoncer à la registration indiquée et l'adapter à l'instrument dont on dispose.

L'organiste doit être suffisamment musicien et bon acousticien pour doser judicieusement ses mélanges. Il doit savoir que le son résultant de l'addition de deux instruments de même intensité et de même timbre, donc de même puissance sonore, même hauteur et même richesse harmonique, n'a pas une intensité du double et que, additionner des tuyaux semblables ne donne presque rien. En revanche, un écart d'une ou de plusieurs octaves en hauteur, ou encore de la quinte et ses octaves, produisent le renforcement sonore recherché, par exemple : Bourdon 8', nasard 2 2/3 ; Bourdon 8', doublette, larigot 1 1/3.

Le manque de documentation précise sur la registration allemande ancienne et sur les changements de clavier nous laisse ignorer la manière de registrer de J.-S. Bach.

La composition des instruments de l'époque est une information importante, mais l'interprète doit s'attacher surtout à mettre en valeur le texte musical.

Dans les préludes et les fugues, par exemple, la pédale souligne les passages joués sur le grand clavier alors que les périodes manuelles d'une certaine longueur, comme les divertissements de fugues, appellent la sonorité des claviers du deuxième plan, généralement le positif.

Deux grands noms marquent le XIX[e] siècle : C. Frank et A. Cavaillé-Coll. Pour toutes les pièces d'orgue, César Franck indique sa registration. Son orgue Cavaillé-Coll permet des effets de masse. Il utilise tous les fonds de 8' grossis du hautbois qui, enfermé dans la « boîte » du récit, permet les nuances.

En supprimant ou en dénaturant le plein-jeu, l'orgue romantique ôtait à l'orgue sa qualité essentielle et interdisait l'interprétation de quelques-uns des chefs d'œuvres de la littérature organistique.

Avec l'orgue néo-classique, qui rétablit l'usage du plein-jeu, il est possible de jouer le répertoire de la musique d'orgue de la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.

Louis Vierne et Marcel Dupré ont écrit leurs œuvres pour les instruments importants, l'orgue de Notre-Dame de Paris, l'orgue de Saint-Sulpice...

Olivier Messiaen écrit pour son instrument de la Trinité. Dans l'offertoire de la « Messe de la Pentecôte », il souhaite obtenir un effet particulier en faisant chanter la pédale dans l'aigu : flûte 4' seule, à l'unisson avec le positif : flûte 4', piccolo et tierce, joués en « staccato goutte d'eau » sur des accords immuables du récit avec gambe et voix céleste.

Pour évoquer le chant des oiseaux, il choisira, au positif, quintation 16', cor de nuit et tierce pour les motifs rapides, ou le basson 16' seul pour jouer une note répétée dans le grave, ou encore la clarinette et le nasard, à la sonorité caverneuse pour faire entendre des accords « staccato très sec ».

Actuellement, tous les compositeurs qui ont une bonne connaissance de l'orgue indiquent avec précision les registrations et les changements de clavier.

L'improvisation

L'improvisation est une composition spontanée qui peut voir le jour sans idée conductrice apparente. C'est malheureusement la manière de faire la plus répandue. Mais l'improvisation qui s'inspire plus ou moins librement d'un thème donné, exige de son auteur un savoir acquis par l'étude et la connaissance des règles de l'harmonie et de la composition.

L'improvisation à l'orgue est un art pratiqué en France depuis longtemps – cette tradition s'étant établie à la suite d'exigences venues du service religieux.

C'est que l'organiste a presque toujours été un musicien d'église, à qui il incombait d'accompagner les chants des fidèles, mais aussi de prolonger par une sorte de commentaire musical ce moment de la prière.

Certains musiciens d'église, compositeurs et improvisateurs de talent ont fait école. A partir de 1819, une classe d'orgue et d'improvisation est créée au Conservatoire de Paris par F. Benoist, alors que L. Cherubini en est le directeur.

On ne saurait nier l'influence déterminante de César Franck sur l'école d'orgue et d'improvisation française. On a même prétendu que, de son temps, la véritable classe de composition était la classe d'orgue. Dès 1872, il y forme de merveilleux élèves : Gabriel Pierné, Charles Tournemire, Louis Vierne. Charles-Marie Widor lui succède en 1890. A son tour, A. Guilmant est responsable de la classe, assisté par Louis Vierne et en 1911, E. Gigout devient titulaire de cette chaire. Son successeur, Marcel Dupré, organiste virtuose et remarquable improvisateur, est nommé en 1926 et cède la place à R. Falcinelli en 1954, lorsqu'il prend la direction du Conservatoire. Parmi les musiciens français actuels connus dans le monde entier pour leur talent d'improvisateur il faut citer A. Marchal, J. Langlais, G. Litaize, J.-J. Grünenwald, A. Reboulot, P. Cochereau ; G. Robert, J. Guillou, d'autres encore...

L'art de l'improvisation dans notre pays n'est pas près de s'éteindre. De nombreux jeunes organistes ont choisi de se laisser guider par des maîtres de talent. A ce titre on peut faire mention de la magnifique classe d'interprétation et d'improvisation de G. Litaize, au Conservatoire de Saint-Maur.

L'orgue instrument de concert

Au XIX[e] siècle, Liszt et Chopin ont donné les premiers récitals de piano. Il est moins facile de dater les premiers récitals d'orgue, tant l'instrument est lié à sa fonction liturgique. Pendant longtemps les interprètes, virtuoses ou improvisateurs, se font entendre uniquement au cours des offices religieux.

Au début du siècle dernier, l'orgue conquiert son indépendance et prend place dans de nombreuses salles de concert. Cette formule obtient un vif succès dans les pays neufs – en Amérique notamment.

Cependant, des témoignages écrits nous permettent de penser que la notion de concert existait déjà à la fin du XVIII[e] siècle, quand certains virtuoses se font entendre dans les églises parisiennes au cours des messes de minuit.

Les Noëls, composés sur des airs populaires, avec beaucoup de batteries à la basse ont une allure sautillante et vive qui plaît au public.

« Les Parisiens s'entassent dans les églises pour s'amuser et s'étonner à la fois de tous ces babillages bigarrés (...) et MM. les curés ont tant de mal à réprimer les applaudissements à l'église, que Mgr l'Archevêque de Paris doit interdire les messes de minuit à Saint-Roch et à Saint-Germain-des-Prés. » Aussi l'Anglais Charles Burney s'étonne-t-il « d'entendre au Magnificat des versets où l'on imite toutes sortes de musiques, jusqu'à des airs de chasse... »

Il est choqué de constater que Couperin lui-même, à l'orgue de Saint-Gervais, « fait des passages de clavecin et admet tous les genres » (« The present state of music in France and Italy », 1770). (J. Vigue, préface au « Nouveau livre de Noëls » de Daquin, Éd. Schola Cantorum, 1955.)

Les inaugurations d'orgue au XIX[e] siècle relèvent du récital ; l'organiste s'y livre à des improvisations qui ne sont pas toujours du meilleur goût.

« Nos vieilles cathédrales s'indignent quand on les étourdit de ces flons-flons... » rapporte la « Revue et Gazette musicale », à propos de l'inauguration, à Toulouse, le 19 juin 1845, de l'orgue de Saint-Sernin par Lefébure-Wély.

Les nombreux accessoires ajoutés aux jeux de l'orgue servent une musique imitative, par exemple l'orage, la pluie, les sifflements du vent.

A la seconde séance d'inauguration à la Madeleine, organisée en faveur des « inondés de la Loire » et qui avait attiré la meilleure société parisienne, « Lefébure-Wély exécute une improvisation sublime où, après avoir fait entendre avec fracas les mugissements des eaux, il dépeignit l'effroi des inondés, s'arrêta tout d'un coup, puis entonna sur quelques jeux plaintifs et lointains le De profundis. L'assemblée entière tressaillit ; on vit sur les visages les plus impassibles couler des larmes d'attendrissement. »

De nos jours, l'organiste qui inaugure un instrument fait entendre des pièces du répertoire, anciennes, romantiques et modernes et clôt parfois son récital par une improvisation.

Si la formule de l'orgue dans les salles de concert a eu un vif succès à l'étranger, notamment en Amérique, on ne trouve plus à Paris, actuellement, de salles disposant d'un instrument. Seuls subsistent les deux orgues de la Maison de la Radio, qui ne rendent plus guère de services. A Lyon, en revanche, un orgue est installé dans l'auditorium Maurice Ravel. Nanti de 256 combinaisons, il permet un travail important avec l'orchestre. Sa magnifique tuyauterie signée Aristide Cavaillé-Coll provient de l'orgue du Trocadéro, qui avait été utilisé entre temps pour l'orgue du Palais de Chaillot.

– PERROT (J.). **L'Orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XVIII[e] siècle.** Paris, Picard, 1965.
– RAUGET (F.). **Les Orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel. Anciennes orgues de la région meusienne.** Paris, l'Écho Musical, 1919.
– ROKSETH (Y.). **La Musique d'orgue au XV[e] siècle et au début du XVI[e] siècle.** Paris, E. Droz, 1930.

QUELQUES REVUES, PÉRIODIQUES ET DOCUMENTS

– **Connaissance de l'orgue** (a pris en 1970 la suite de la revue **Renaissance de l'orgue**), dir. P. Hardouin. Sorbonne, 1, rue Victor-Cousin, 75005 Paris.
– **Grand jeu.** Bulletin de l'Association des Amis de l'orgue de la cathédrale. J. Roy, 4, rue de Longvic, 21000 Dijon.
– **Organa europae.** Calendrier annuel avec 13 reproductions couleur. B. P. 16 F, 88105 Saint-Dié.
– **L'Orgue.** Revue trimestrielle publiée par l'Association des

FILMS ET DOCUMENTS SONORES

– **L'Orgue à la loupe.** Ch. Briguet, Cinémathèque du C.N.D.P.
– **Les Registrations et les différents touchers de l'orgue.** Bande magnétique enregistrée par G. Litaize, Conservatoire National de Région de Saint-Maur, rue Krüger, 94000 Saint-Maur.
– **Un grand seize-pieds.** A. Villain (Artia Film). Film distribué par la Cinémathèque de l'Enseignement Public. 35 mn, noir et blanc.

TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

Bulletin d'abonnement

a découper ou a recopier

NOM (1) : M. M[me] M[lle]
ou Établissement

N° Rue (1)

Ville (1)

Code postal

Souscrit abonnement(s)

(1) En capitales

Tarifs annuels d'abonnement

Métropole	90,00 F TTC
Corse	88,10 F TTC
D.O.M.	88,27 F TTC
Étranger + Guyane	108,00 F TTC

Prix du numéro

Métropole	6,50 F TTC
Corse	6,36 F TTC
D.O.M.	6,38 F TTC

Pour la vente à l'unité des productions du C.N.D.P., adressez-vous

- en province, aux CRDP et CDDP,
- en région parisienne :

– à la librairie du CNDP (ex-Sevpen), 13, rue du Four, 75270 Paris Cedex 06 (634-54-80),
– au CDDP de l'Essonne, 110, Agora, 91000 Evry (078-30-90),
– au CRDP de Paris, 37, rue Jacob, 75270 Paris Cedex 06 (260-37-01) pour ses propres productions et celles de CRDP de Créteil.

ABONNEMENTS

● **pour souscrire :**
CNDP – Abonnements, B.P. 107-05, 75224 Paris Cedex 05.

● **Pour tous renseignements :**
CNDP – Promotion et Diffusion, 29, rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. Tél : 329-21-64, poste 573*.

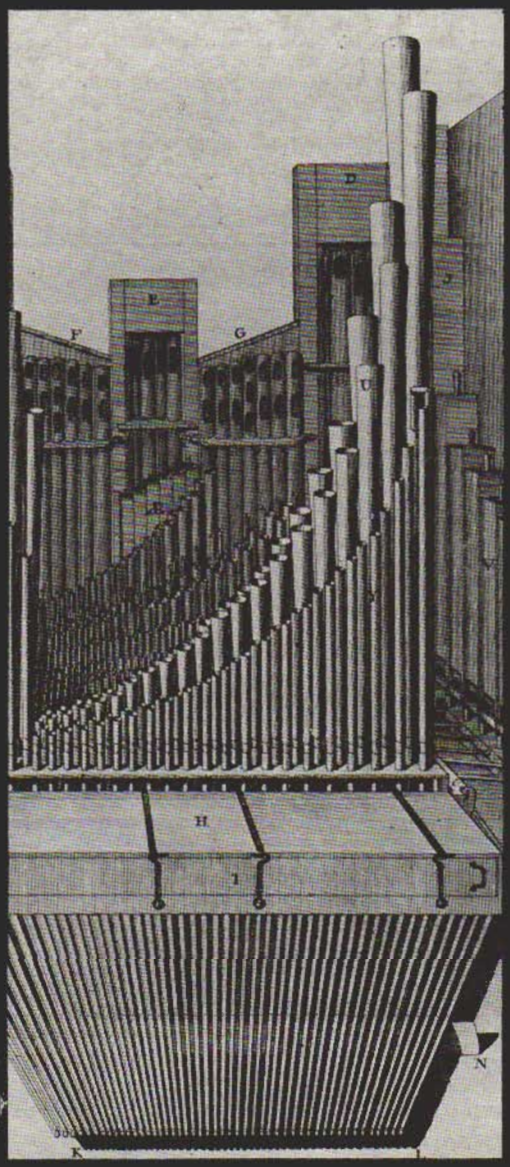
● **Pour formuler une réclamation :**
Même adresse que ci-dessus. Tél : 329-21-64, poste 522*.

* Prière de ne téléphoner que pour les affaires urgentes.

Rédaction : C.N.D.P., 29, rue d'Ulm, 75230 PARIS CEDEX 05.
Publication du Centre National de Documentation Pédagogique.
Le directeur de la publication : Gilbert Léoutre.

Imprimerie HÉLIO-CORBEIL, PARIS.
C.P.P.A.P. n° 1132 A.D.

DISCOGRAPHIE



• La musique française jusqu'au XVIII[e] siècle.
– F. Couperin. Messe des Paroisses - Messe des Couvents - Orgue de St-Maximin, M. Chapuis HM 714/15 - Orgue de Perthuis, M. Chapuis AS 34/35.
– F. Couperin et Marchand. A. Isois CAL 1907/09.
– N. de Grigny. Orgue de St-Christophe-de-Belfort, M. Chapuis AS 8/9 - Orgue de la Chaise-Dieu, M.-C. Alain, STU 381/82 - Orgue de Poitiers, Ph. Lefebvre, Sy 075/76.
– L.-N. Clerambault et Dumage. M. Dupuis AS 20.
– L.-N. Clerambault et d'Adrien. Corette, Dumage, Guilain. A. Isoir, CAL 3-191315.
– L.-C. Daquin. Noels - M.-C. ALain, STU 7118 - M. Chapuis, HM 531.
– L.-C. Daquin et d'Adrien, Balbastre. M. Chapuis, MB 311.
– L.-C. Daquin et d'Adrien, Beauvallet, Charpentier. Corette. A. Isoir, CAL 1916.
– L'orgue français à la révolution. A. Isoir, CAL 1917.
– Auteurs variés. G. Litaize - DDLX 107

• La musique française des XIX[e] et XX[e] siècles.
– A. Boëly. Orgue Cavaillé - Coll. de Luçon, A. Isoir CAL 1918.
– C. Franck. Intégrale, M.-C. Alain, STU 71035/37 - Orgue Cath. Orléans, Ph. Lefebvre, FY 089 - Orgue Cavaillé. Coll de Luçon, A. Isoir, CAL 1919/21, J. Langlais, ARIB ARN 336 008.
– C. Saint-Saëns. Symphonie avec orgue - P. Paray et M. Dupré, PH 65 38 003 ; D. Barenboïm - G. Litaize, Deutsche grammophon 25 30 619.
– L. Vienne et Beollmann. P. Cochereau, PH 6504 028 ; 6 symphonies - P. Cochereau Sy 028/32 : 24 pièces de fantaisie - G. Litaize 2 C 165 12 117 18 EMI.
– Ch. M. Widor. 9[e] Symphonie - P. Cochereau, Phi. 6504 027 ; 10[e] Symphonie - P. Cochereau, Phi. 6504 105.
– A. Guilmant. Orgue de Castelnaudary - O. Pierre, RCA RL 37 295.
– F. Poulenc. Concerto pour orgue et orchestre - M.-C. Alain STU 70 637.
– J. Alain. Intégrale - M.-C. Alain, EDU 250/52.
– M. Dupré et Alain, Barié, Bonnal, Huré. A. Isoir, CAL 1924.
– M. Dupré et Duruflé, Gigout, Tournemire, Vierne, Werner, Widor. Delvallée, ARN 30 A 139.
– O. Messiaen. Louis Thiry, CAL 1925/27 - 1928/30.
– O. Messiaen par O. Messiaen. Intégrale de 1926 jusqu'à 1951, EMI C 153, 16 291/96 ; Méditations de la Ste Trinité, ERA 70 750/51.
– J.Langlais par J. Langlais. Orgue de Ste Clotilde, Paris, SOL 1.
– Darasse par Darasse. Organum.
– Darasse et Liszt, Pablo. ERA 2 ERA 9154.
– J. Guillou. Visions cosmiques - improvisations, Phi. 836 890.

• La musique allemande et étrangère.
– D. Buxtehude. Intégrale - M. Chapuis, VAL MB 1473/76 ; intégrale - L. Rogg VSM 8 C 165 16 351/58.
– J. S. Bach. Intégrale - M. Chapuis Val ; M.-C. Alain, 25 disques et nouvelle intégrale ERATO : H. Waldra, Archiv ; L. Rogg, orgue d'Arlesheim - coffrets et disques séparés HM 521/23.
– J. S. Bach. L'art de la fugue (version orgue) - M.-C. Alain, STU 70 878/79 : 6 concerts pour orgue - orgue d'Arelsheim, K. Richter, Archiv.
– C. Ph. E. Bach. 2 concertos pour orgue et orchestre - Fantaisie et fugue en ut mineur - M.-C. Alain, coffret 202 32.
– G. F. Haendel. 16 concertos pour orgue et orchestre - M.-C. Alain, version orgue positif, coffrets 202 22 et 202 24 ; version sur grand orgue 71097.
– Fr. Listz. Robillard, ARM 383/89.